

УДК 786/789

## РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО АНАЛИЗА В ТЕХНОЛОГИИ РАСКРЫТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПРИ ИГРЕ НА БАЯНЕ И АККОРДЕОНЕ

*Князев Анатолий Михайлович*, доцент, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kniazev1951@mail.ru

*Князева Надежда Андреевна*, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kniazev1951@mail.ru

Одним из актуальных вопросов в работе с музыкальным произведением является убедительное раскрытие художественного образа изучаемого сочинения. Знание студентами интонационных компонентов музыкального языка, особенностей их взаимодействия, стиля и формы позволяет наиболее достоверно и полно раскрыть художественно-содержательную сторону музыкальных произведений. В ходе анализа и обобщения теоретических источников, собственного практического опыта работы был сделан вывод о целесообразности и перспективности включения в процесс работы с музыкальным произведением целостного и стилизованных видов анализа.

В статье дается сравнительная характеристика стилизованного и целостного видов анализа при осмыслении музыкального произведения, подчеркивается диалектическое единство содержания в стилизованном и целостном анализе, предлагаются различные уровни в раскрытии содержания музыкального произведения. Несмотря на то, что по своим задачам эти два вида анализа противоположны друг другу, по предмету изучения отношения между целостным и стилизованными видами анализа являются взаимодополняющими. Критерий первостепенной важности – это углубление научно-эстетического познания всего многообразия исторически конкретных явлений музыкального искусства и его значение в обучении музыканта-исполнителя. Уровнями в раскрытии содержания музыкального произведения выступают как технологические принципы, так и концептуальный анализ музыкального образа, что показано на примере исполнительской интерпретации пьесы «Подснежник» из цикла «Времена года» П. И. Чайковского. Аналитическая работа в процессе изучения музыкального произведения позволит исполнителю полнее осознать глубину музыкальных образов и успешно вносить необходимые коррективы в технологию музыкально-исполнительского процесса при игре на баяне и аккордеоне. Предлагаемые подходы к осмыслению художественного образа музыкального произведения через анализ его особенностей будут способствовать успешной передаче исполнителем содержания музыкального произведения.

**Ключевые слова:** музыкальный образ, стиль, целостность, анализ, сравнение, технология, интерпретация, исполнительство, музыкальное искусство.

## THE ROLE OF MUSICAL ANALYSIS IN THE TECHNOLOGY DISCOVERY OF ART IN A MUSICAL IMAGE IN WORKS FOR PLAYING THE BAYAN AND ACCORDION

*Knyazev Anatoliy Mikhailovich*, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musical and Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kniazev1951@mail.ru

*Knyazeva Nadezhda Andreevna*, Associate Professor of Department of Musical and Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kniazev1951@mail.ru

One of the issues working with a musical piece is a convincing discovery of art in an image of a studied work. Students' knowledge of the intonation components of the musical language, characteristics of their interaction, style and form, allow us to reveal literally and fully the art in a content of musical works. During

the analysis and synthesis of theoretical sources and their own practical work experience, it was concluded that integrity and style of the analysis should be in the working process with a musical piece.

This article provides a comparative description of the style and holistic types of analysis thinking about a musical work, emphasizes the dialectical unity of a content in the style and holistic analysis, suggests various levels discovering the content of a musical work. Despite the fact that in their tasks, these two types of analysis are opposite to each other, in the subject matter of the study, the relationship between the holistic and stylistic types of analysis are complementary. The criterion of paramount importance is the deepening the scientific aesthetic knowledge of the whole diversity of historically specific phenomena of musical art and their importance in training the performing musician. The levels in the disclosure of the content of a musical work are both, technological principles and conceptual analysis of the musical image, which is shown in case of performance interpretation of the play "Snowdrop" from the cycle "Seasons" by P.I. Tchaikovsky. An analytical work in the process of studying the musical piece will allow the performer to understand the depth of musical images and successfully make the necessary adjustments to the technology of the musical and performing process when playing the bayan and accordion. The proposed approaches to understanding the artistic image of a musical work through the analysis of its features will contribute to successful transference of the content of a musical work to audience by the performer.

**Keywords:** musical image, style, integrity, analysis, comparison, technology, interpretation, performance, musical art.

Работу по освоению музыкального произведения музыкант-исполнитель ведет с детства. Поначалу она осуществляется под строгим контролем педагога, долгое время руководящего каждым шагом ученика. Но установленные правила и приемы, на протяжении ряда лет тщательно корректируемые педагогом, часто остаются необобщенными, неосознанными, не подвергшимися критической оценке, пересмотру, целостному стилевому анализу, хотя по мере роста обучающегося, в частности баяниста и аккордеониста, совершенствуются его технические и исполнительские возможности, усложняются стоящие перед ним задачи.

В книге представителя отечественной пианистической школы, замечательного педагога и методиста С. И. Савшинского «Работа пианиста над музыкальным произведением» [6] сформулированы следующие положения:

1. Музыкальное искусство отражает в эмоционально переживаемых музыкальных образах отношение человека к действительности, человеческое присутствие в музыке ощутимо везде – будь то любой пейзаж или же картина природы, независимо от того, обозначены ли они в предоставляемой композитором программе, заголовке, эпиграфе, или же нет.

2. В жизни того или иного выдающегося музыкального произведения на протяжении многих поколений раскрываются все более глубокие обобщения, заключенные в нем. Если же образные обобщения ограничены кругом идей и

чувств, имеющих временное, замкнутое и узко личное значение, произведение умирает для музыкальной практики.

3. Исполнение музыки никогда не ограничивается только ее передачей слушателям, как неким простым озвучиванием нотной записи. Талантливый, творчески ищущий музыкант-исполнитель не только реализует зафиксированное композитором в нотных знаках музыкальное произведение. Он – всегда истолкователь музыки, осуществляющий художественно неповторимый акт, сугубо индивидуально передающий содержание музыкального сочинения. Сочинение, выраженное в современных исполнителю интонациях, становится от этого остро живым для сегодняшнего слушателя. Следовательно, любое художественно-творческое исполнение неизбежно «осовременивает» произведение. Тем самым дается новый мощный импульс к его длительному существованию. Своим отношением к произведению исполнитель выносит ему своего рода «приговор», который нередко становится вердиктом на дальнейшую успешную жизнь или же, напротив, на последующее забвение.

4. Жизненность истолкования музыкального опуса проверяется только на практике, на слушателях. Непосредственная реакция аудитории, подготовленной к восприятию музыки, отмечает все искусственное, выдуманное и горячо откликается на все положительное и живое в самой музыке и ее исполнении. Исполнитель заряжает и заражает аудиторию исполняемой музыкой, поднимает и

облагораживает ее. Это происходит лишь тогда, когда интерпретируемая музыка художественно ценна и эстетически связана с категорией прекрасного. Но если исполняемое бездушно, мешански сентиментально и слащаво, а то и попросту пошло, то оно способно и принизить человека.

5. Постигание содержания музыкального произведения не исчерпывается лишь работой над его непосредственной звуковой данностью. Такому постижению во многом может способствовать теоретический анализ конструктивных свойств музыки. Очень плодотворным оказывается сопоставление этого произведения с другими у того же автора, более полное выявление на этой основе характеристики творчества композитора, самобытных черт его художественного почерка (см. [6]).

Одной из первоочередных задач в таком осмыслении становится анализ особенностей исполняемого произведения. С вопросами необходимости подобного анализа произведения при его включении в репертуар приходится сталкиваться едва ли не каждому вдумчивому исполнителю. Насколько глубоко ему удастся проникнуть в суть интерпретации исполняемой музыки, достоверно передать слушателю замысел композитора – настолько успешным будет концертное выступление в целом.

Изучением музыкального произведения, его стиля, формы, особенностей музыкального языка занимались многие музыковеды, теоретики, музыканты-исполнители: Л. Мазель, М. Михайлов, С. Савшинский, В. Холопова, В. Цуккерман, С. Скребков и др. [4; 7; 9]. В настоящей статье предлагается широкое внедрение в педагогический процесс обучения на баяне и аккордеоне целостного и стилевого видов анализа музыкального произведения. Аналитический разбор изучаемого произведения может принести несомненную пользу обучающимся, особенно студентам вузов искусств и культуры, музыкальных колледжей, в достижении художественно-музыкальной образности и выразительности исполнения.

Исследование всех интонационных компонентов, особенностей их взаимодействия всегда очень существенно для исполнителя при раскрытии содержания музыки. Возможен анализ как формы произведения, его целостной музыкальной ткани, так и отдельных ее элементов, исполь-

зуемых выразительных средств: метра, ритма, лада, тембра, динамики и т. д. Чрезвычайно важны также гармонический и полифонический виды анализа, при которых рассмотрению подвергается фактура произведения как определенный способ изложения музыкального материала; существенен анализ мелодии в качестве целостной и важнейшей категории всей конструкции того или иного музыкального опуса. Важной разновидностью интонационного анализа является изучение всей композиции, формы – определение ее типа и вида, выяснение принципов тематического развития произведения.

Особым видом анализа является целостный анализ музыкального произведения. Производимый на основе исследования композиционной формы, он сочетается с изучением всех компонентов целого в их взаимодействии и неустанном развертывании. Метод целостного анализа, широко распространенный в музыкознании, имеет свою историю. Его главная цель – максимально полное осознание индивидуализированной выразительности произведения, содержащихся в нем творческих находок, их своеобразия в передаче идей, эмоционального строя, индивидуальных чувствований композитора. При этом весьма важно, что именно анализ структуры и интонационных средств выразительности произведения во многом существенно помогает музыканту-исполнителю, в частности, баянисту и аккордеонисту, полноценно и многосторонне раскрывать образный смысл музыки.

Нотный текст допускает различные исполнительские трактовки. Социологи считают, что даже одинаковые исполнения будут по-разному восприниматься в разных аудиториях, в различных условиях бытования музыки в обществе. При восприятии различными слоями и группами населения они получают различный эмоциональный отклик. И, тем не менее, в пределах данного типа музыкальной культуры произведение, как правило, находило достаточно широкий круг слушателей через некоторое время, нужное для усвоения того новаторского, что несло в себе это произведение. Уровень его восприятия, варьируясь по характеру и глубине, был вполне адекватным самой структуре и замыслу произведения и, в целом, соответствовал «интонационному словарю» достаточно большого количества слушателей.

В академическом музыкальном искусстве XX – начала XXI столетий этот процесс усложнился. Появилось множество непростых для постижения произведений, как по образному строю, так и по музыкальному языку. Немало таких произведений создано за последние десятилетия для баяна и аккордеона. В силу этого скрупулезность аналитической работы при уяснении самой технологии раскрытия художественно-музыкального образа приобретает существенную роль. И, прежде всего, в этом аспекте особую значимость приобретает целостный анализ произведения.

В сущности, по отношению к современному творчеству само понятие целостного анализа должно решительным образом измениться за счет явного расширения. В пору возникновения изучаемого понятия целостный анализ пьесы противопоставлялся разбору ее отдельных сторон и элементов, то есть таким видам анализа, как, например, анализ гармонический, полифонический, общекомпозиционный. Тогда имелось в виду, что при целостном анализе рассматриваются все или, по крайней мере, наиболее важные стороны и элементы структуры в их взаимодействии и, естественно, в тесных связях с образно-эмоциональным строем музыки. При этом нередко основным материалом продолжали оставаться типовые музыкальные формы, характерные для определенной культуры, и такой подход (назовем его целостным анализом, в тесном смысле слова) был оправданным.

Однако существует и более широкое понимание данного термина. Согласно ему, подлинно целостный анализ, раскрывающий сущность того или иного музыкального произведения, его содержание, требует не только выявления внутренней структуры музыки, но и столь же вдумчивого и квалифицированного рассмотрения во всей широте внешних связей, в частности, изучения реального функционирования сочинения в определенной среде. Но если по отношению к анализу европейской музыки XVIII–XIX веков такое требование представляло собой как бы некую программу-максимум, выполнение которой не было всегда обязательным, то при изучении творчества композиторов наших дней этот максимум, в сущности, почти совпадает с минимумом. Иными словами, применительно к явлениям современной музыки оказывается в достаточной мере правомерным только широкое понимание целостного анализа.

Один из видных отечественных музыковедов М. К. Михайлов в своей работе, посвященной многостороннему исследованию музыкально-стилевых явлений, под понятием «стиль в музыке», в первую очередь, рассматривает сам тип целостного анализа в постоянном сравнении с анализом стилевым. Он уточняет специфику стилевого анализа, как особого, на первый взгляд, более узкого в своем существе и заключенного лишь в недрах целостного анализа, но фактически представляющего собой во многом принципиально отличную, самостоятельную разновидность [5].

Отношение между этими двумя типами анализа оказывается взаимодополняющим. Целостный анализ рассматривает в качестве необходимой предпосылки некоторую сумму знаний историко-стилевого порядка, которые были получены еще на ранних стадиях музыкального обучения и стали своего рода априорными. Вместе с тем стилевой анализ во многом способствует успешности анализа целостного, используя, в свою очередь, его методику и аналитическую технику. Таким образом, хотя по своим задачам оба типа анализа противоположны друг другу, по предмету изучения, в конечном итоге, они все же существенно дополняют друг друга. Главное состоит в том, что они объединены общей сверхзадачей. А именно: углублением научного и эстетического познания всего многообразия исторически конкретных явлений музыкального искусства и, отсюда, их особой важностью для музыканта-исполнителя, в том числе баяниста или аккордеониста.

Чтобы яснее осознать сущность этих типов анализа и нагляднее выявить различия между ними, целесообразно представить их в сравнительной таблице (см. табл. 1).

Таблица 1

**Сравнительная характеристика целостного и стилевого анализов**

Целостный анализ	Стилевой анализ
В центре внимания в качестве основного объекта исследования находится отдельное произведение	В центре внимания в качестве основного объекта исследования находится некоторое множество произведений
Главная задача анализа – раскрытие особенного, единичного в произведении	Главная задача анализа – раскрытие общего, присущего множеству различных отдельных произведений

## Окончание таблицы 1

Целостный анализ	Стилевой анализ
Основная направленность анализа – выявление индивидуального в общем	Основная направленность анализа – выявление обобщенного в индивидуальном
Сопоставление анализируемого музыкально-художественного объекта анализа с иными объектами играет вспомогательную, дополнительную роль	Сопоставление между собой некоторого множества музыкально-художественных объектов является основным принципом анализа
Всякое отдельное произведение рассматривается как единичное явление, уникальное по содержанию и форме	Всякое отдельное произведение рассматривается как сочетающее в себе общие типические инвариантные черты с их индивидуализированными, вариантными претворениями
Поскольку конечной целью анализа является научно-доказательно обоснование (путем раскрытия конкретной взаимосвязи содержания и формы) эстетической ценности произведения, в качестве материала анализа привлекаются исключительно художественно высокоценные, исторически «апробированные» образцы искусства	Поскольку стиль понимается как объективная сторона искусства, независимая от эстетической ценности отдельных его образцов, стилевой анализ предполагает равную обоснованность привлечения в качестве материала анализа, наряду с художественно ценными образцами, других, показательных с точки зрения характеристики закономерностей анализируемого стиля
Целостный анализ по своему предмету и методам подхода к изучаемым объектам типичен для теоретического музыкознания	Стилевой анализ, хотя и использует достижения теоретического музыкознания, по своей сущности относится больше к области музыкально-исторического исследования
Основная измерительная единица целостного анализа: музыкально-выразительные средства в их индивидуализированном, в соответствии с содержанием анализируемого произведения, проявлении	Основная измерительная единица стилевого анализа: стилевые признаки, то есть музыкально-выразительные средства в обобщенном, типичном для анализируемого стиля, проявлении

Задачи стилевого анализа решаются в два этапа. Первый, предварительный этап заключается в реконструкции исторического генезиса составных элементов анализируемой стилевой системы. Второй, основной, состоит в установлении особенностей творческой трансформации этих элементов как каждого в отдельности, так и в их системных взаимосвязях.

Целостный анализ представляет собой некую идеальную программу-максимум, и оказывается невозможным проанализировать абсолютно все детали музыкальной ткани и особенно – в ее тембровых решениях, в частности в сфере современных концертных баянов и аккордеонов, где, к примеру, появляется неисчислимо количество самых различных тембровых сочетаний, соответственно, практически недостижимым идеалом оказывается анализ стиля в его максимально полном объеме. Это обусловлено иллюзорностью достоверного выявления всех генетических истоков составных элементов стилевой системы в ее целостности. Чрезвычайно сложна и сама процедура анализа такой системы вследствие многочисленности составляющих ее элементов и возможных их микстов, взаимосвязей и взаимодействий.

Основные элементы стилевого анализа всегда оказываются способными существенно помочь музыканту-исполнителю, в том числе баянисту и аккордеонисту, лучше понять сущность того или иного музыкального произведения, особенности его драматургии, композиционных элементов, равно как и характерных черт музыкальной фактуры, специфической тембровой регистровки, своеобразия в соотношениях двух клавиатур – с готовыми аккордами и выборной, их сочетаний с правой клавиатурой баяна и аккордеона. Все эти факторы оказываются тесно связанными с особенностями того или иного композиторского стиля, с характерными чертами исполняемого переложения или транскрипции.

Естественно, целостный анализ для плодотворности своих результатов требует включения элемента анализа стилевого. В нем всегда выстраивается определенная содержательная иерархия, сопряженная с изучением музыкального произведения. Каждая наука связана своей методикой, как и наука о музыкальном искусстве, включающая основные разделы: историю музыки, изучающую историческую эпоху, композиторские стили;

теорию музыки, под контролем которой находятся проблемы композиционной архитектоники, обобщения по музыкальным жанрам, индивидуальным стилям, композиционной драматургии; общую теорию и историю исполнительства.

Вместе с тем оказываются ощутимыми явные пробелы, слабая разработанность музыкальной социологии (прежде всего, в связи с крайне фрагментарными, эпизодичными данными о восприятии музыкального произведения в том или ином социуме, общественной среде). Тем не менее только лишь суммируя основные из названных подразделений, оказывается возможным дать научное описание объекта – содержания музыкального произведения. При анализе этого содержания выявляется следующая иерархия:

1. Содержание музыки в целом.
2. Содержание идей исторической эпохи.
3. Содержание идей национальной художественной школы.
4. Жанровое содержание.
5. Содержание композиторского стиля.
6. Содержание музыкальной формы, музыкальной драматургии.
7. Индивидуальный замысел произведения, его художественная идея [8].

Данная система музыкального содержания, включающая семь уровней, разумеется, не может считаться абсолютной – она допускает внутри себя ряд дополнительных подразделений или укрупнений. Но, вместе с тем, она не предлагает надстроек или достроек за пределами своих границ, условно говоря, располагающихся «выше» содержания музыки в целом и «ниже» единичного ее восприятия конкретным индивидуумом. В этом смысле ее можно даже назвать максимальной.

Уровни иерархии музыкального содержания имеют неодинаковое значение для разных эпох искусства и композиторских стилей. Так, для неавторской, анонимной музыки не имеет существенного значения наиболее индивидуальный уровень художественного творчества. В фольклоре, основанном, прежде всего, на импровизации исполнителя, всегда находящейся, как отмечает доктором искусствоведения М. И. Имханицким, «в соответствии со стилем той или иной местности определенного региона» [2, с. 55], роль неповторимой индивидуальности исполнительского

фактора, самобытности личности исполнителя в целом, все же остается достаточно скромной.

Необычайно вариативной в своем исполнительском выражении оказывается и музыка великих композиторов эпохи барокко. Здесь, как отмечается в авторитетных трудах по данному вопросу, возможно положение, когда «тот или иной выдающийся исполнитель, фиксируя в ее редакции свою исполнительскую трактовку, в значительной степени меняет сам смысл музыки» [3, с. 12]. Напротив, при интерпретации произведений композиторов последующих эпох оказывается важной максимально точная передача сугубо личностного композиторского замысла, исключительно индивидуального характера созданных тем или иным композитором произведений.

Рассмотрение всех сторон целостного анализа, освещение его многочисленных граней, трансформируется у исполнителя в определенный, конкретный план анализа произведения. Такая основа позволяет вплотную приблизиться к максимально убедительному воплощению того или иного художественного замысла композитора, нарисовать достоверный музыкальный образ сочинения и довести его до слушателя.

Но этого может оказаться явно недостаточно. Например, исполнитель на баяне или на аккордеоне играет пьесу П. И. Чайковского из цикла «Времена года» «Подснежник» («Апрель»). Несмотря на то что произведение написано для фортепиано, имеются его художественно убедительные переложения – для симфонического оркестра, различных инструментальных ансамблей, баяна и аккордеона. После осуществления целостного и стилистического видов анализа данного произведения, посредством сопоставления исполнительских вариантов пьесы, сыгранной симфоническим оркестром, в оригинальном звучании на фортепиано или же в переложении для баяна/аккордеона, музыкант-исполнитель при осмыслении результатов проведенного сравнительного анализа сможет быстрее и эффективнее найти свой собственный аспект исполнительской интерпретации. В этом случае баянист или аккордеонист, выучив нотный текст названной миниатюры П. И. Чайковского, сможет быстрее найти свое неповторимое ее видение, не копирующее прослушанного в другой тембровой сфере, с совершенно другими особенностями трактовки. Для

подобного тембрового решения, в необычном для многих слушателей баянном или аккордеонном звучании, оказывается очень важным подойти к произведению с четким программно-художественным замыслом. Например, в интерпретации пьесы «Подснежник» может оказаться очень действенным воображение картины пробуждения природы, представление образа первого цветка в лесу на поляне, покачивающегося от малейшего дуновения ветра, создание общей изысканно-хрупкой эмоциональной атмосферы музыки, ее завораживающего музыкально-поэтического колорита. Исполнитель начинает под воображением темброво-художественной специфики музыкального образа искать и находить те технические и выразительные средства, которые позволят ему раскрыть при игре на баяне или аккордеоне спе-

цифический музыкальный смысл исполняемого произведения и, в конечном итоге, максимально полно проявить свой индивидуальный исполнительский почерк.

Чтобы овладеть произведением, необходимо, прежде всего, максимально усвоить, «переварить» весь материал. Первоочередная необходимость здесь возникает в создании ситуации, как отмечал С. В. Рахманинов, когда нужно «каждый винтик разобрать, чтобы уже после сразу легче все собрать в одно целое» [1, с. 202]. Только тогда становится возможным то, что ранее было внешним, чужим, сделать внутренним достоинством своей личности. В этом видится одно из существенных условий успешного развития баяно-аккордеонного исполнительства и музыкальной педагогики в XXI столетии.

#### Литература

1. Воспоминания о Рахманинове / сост., ред., прим. и пред. З. Апетян. – Изд. 2-е, доп. – М.: Музгиз, 1961. – Т. 2. – 540 с.
2. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие для муз. вузов и уч.-щ. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. – 640 с.; ил., нот., ил.
3. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании: учеб. пособие. – Изд. 2-е. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. – 232 с., нот.
4. Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. – М.: Совет. композитор, 1982. – 328 с.
5. Михайлов М. К. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
6. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Классика – XXI, 2004. – 192 с.
7. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей: учеб. пособие. – Изд. 2-е, доп. – М.: Планета музыки, 2016. – 448 с.
8. Холопова В. Н. Теория музыкального содержания. – М.: Моск. консерватория, 2009. – 24 с.
9. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. – М.: Музыка, 1983. – 214 с.

#### References

1. *Vospominaniya o Rakhmaninove [Memories of Rokhmaninov]*. Ed. Z. Apetian. Moscow, Muzgis Publ., 1961, vol. 2. 540 p. (In Russ.).
2. Imkhanitskiy M.I. *Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh [History of performance on Russian folk instruments]*. Moscow, Gnessin Russian Academy of Music Publ., 2018. 640 p. (In Russ.).
3. Imkhanitskiy M.I. *Novoe ob artikulyatsii i shtrikhakh v muzykal'nom intonirovanii [New about articulation and strokes in musical intonation]*. Moscow, Gnessin Russian Academy of Music Publ., 2018. 232 p. (In Russ.).
4. Mazel L.A. *Stat'i po teorii i analizu muzyki [Articles on the theory and analysis of music]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1982. 328 p. (In Russ.).
5. Mikhaylov M.K. *Stil' v muzyke [Style in the music]*. St. Petersburg, Muzyka Publ., 1981. 264 p. (In Russ.).
6. Savshinskiy S.I. *Rabota pianista nad muzikal'nym proizvedeniem [Pianist's work on a piece of music]*. Moscow, Classica – XXI Publ., 2004. 192 p. (In Russ.).
7. Skrebkov S.S. *Khudozhestvennye printsipy muzikal'nykh stiley [Artistic principles of musical styles]*. Moscow, Planeta muzyki Publ., 2016. 448 p. (In Russ.).
8. Kholopova V.N. *Teoriya muzikal'nogo sodержaniya [Theory of musical content]*. Moscow, Moscow Conservatory Publ., 2009. 24 p. (In Russ.).
9. Tsukkerman V.A. *Analiz muzikal'nykh proizvedeniy. Slozhnye formy [Analysis of musical works. Complex forms]*. Moscow, Muzyka Publ., 1983. 214 p. (In Russ.).